



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

Carrera Danza Teatro

CONSTRUCCIÓN INTERTEXTUAL  
PARA UNA PUESTA EN ESCENA  
DE LA ORALITURA DE COYOCTOR

Autora: María Augusta Angamarca Vázquez

C.I. 0106709850

Directora: Lcda. Cecilia María del Carmen Suárez Moreno, Mst.

C.I 0101647154

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS: TEATRO Y DANZA

CUENCA 2017



## Resumen.

En la evolución conceptual y práctica del arte escénico, podemos identificar momentos claves como la renuncia de Artaud a la representación del teatro en su época, consiguiendo con esto una nueva mirada estética de lo que para él debía ser el teatro y, proponiendo una línea de trabajo que ha sido y hasta el día de hoy, es, un lugar vigente para la producción. Por ello en este trabajo de investigación se desarrollará un recorrido por conceptos que nos acerquen a la intertextualidad, lugar en el que está inmersa la creación escénica y que es precisamente a lo que apuntamos. Este documento es un lugar en el que se identificará y explorará conceptos y discursos que nos permitan situarnos en un lugar de reconocimiento de elementos para proponer, no en un sentido purista (lo que resultaría absurdo) sino desde la apreciación y el diálogo entre cada elemento artístico y los conceptos políticos-sociales de nuestro interés, una propuesta escénica.

## Palabras clave:

Intertextualidad, Oralitura, Subalterno, Artaud, Propuesta Escénica

## Abstract.

In the conceptual and practical evolution of stage art, we can identify key moments such as the resignation of Artaud to the representation of theater in his time, achieving with this a new aesthetic view of what, for him, theater should be and proposing a line of work that has been and continues to be a valid place for production. Therefore, in this research work we will develop a journey through concepts that bring us closer to intertextuality, a place in which stage creation is immersed and precisely what we aim for. In this document we identify and explore concepts and discourses that allow us to situate ourselves in a place of recognition of elements to propose, not in a purist sense



(which would be absurd), but from the appreciation and dialogue between each artistic element and the socio-political concepts of our interest, a scenic proposal.

Keywords:

Intertextuality, Oral literature, Subaltern, Artaud, Scenic Proposal



## ÍNDICE DEL DOCUMENTO

### Contenido

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| ÍNDICE DEL DOCUMENTO .....                                                | 4  |
| TABLA DE ILUSTRACIONES .....                                              | 5  |
| INTRODUCCIÓN.....                                                         | 11 |
| CAPÍTULO I .....                                                          | 13 |
| MUNDO ANDINO.....                                                         | 13 |
| 1.1 Cosmovisión Andina.....                                               | 13 |
| 1.2 Cañar .....                                                           | 18 |
| 1.3 Coyocctor.....                                                        | 21 |
| 1.4 Narración Oral.....                                                   | 22 |
| CAPÍTULO II.....                                                          | 24 |
| TEJIDO DE LENGUAJES.....                                                  | 24 |
| 2.1 Texto, texto dramático y texto espectacular. Fernando del Toro .....  | 24 |
| 2.2 Feno y Geno-texto, Intertexto o Intertextualidad. Julia Kristeva..... | 29 |
| 2.3 Intertexto o intertextualidad .....                                   | 29 |
| 2.4 El subalterno. Gayatri Spivak .....                                   | 30 |
| 2.5 Oralitura. Elicura Chihuailaf .....                                   | 33 |
| 2.6 Ethos barroco.....                                                    | 36 |
| CAPÍTULO III.....                                                         | 40 |
| TEATRO METAFÍSICO.....                                                    | 40 |
| 3.1 Contexto de Antonin Artaud .....                                      | 40 |
| 3.2 El Teatro de la Crueldad.....                                         | 43 |
| 3.3 Un Atletismo Efectivo. El Actor .....                                 | 45 |



|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| CAPÍTULO IV .....                           | 47 |
| PARA LA PUESTA EN ESCENA .....              | 47 |
| 4.1 Propuesta para la puesta en escena..... | 48 |
| 4.2 Entrenamiento Actoral .....             | 49 |
| CONCLUSIONES .....                          | 54 |
| Bibliografía.....                           | 57 |

## TABLA DE ILUSTRACIONES

|                                                                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ilustración 1 Tatzo, Alberto y Rodríguez, Germán, 1998. <b>Visión cósmica de los Andes.</b><br>Abya-Yala Quito. Pág. 72 ..... | 15 |
| Ilustración 2 Mujer Guacamaya .....                                                                                           | 19 |
| Ilustración 3 Plaza Cañarí. Azogues.....                                                                                      | 19 |



UNIVERSIDAD DE CUENCA

### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

María Augusta Angamarca Vázquez, autor/a del trabajo de titulación **"CONSTRUCCIÓN INTERTEXTUAL PARA UNA PUESTA EN ESCENA DE LA ORALITURA DE COYOCTOR"**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de febrero de 2018

María Augusta Angamarca Vázquez

C.I: 0106709850



### Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

María Augusta Angamarca Vázquez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **"CONSTRUCCIÓN INTERTEXTUAL PARA UNA PUESTA EN ESCENA DE LA ORALITURA DE COYOCTOR"**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de febrero de 2018

María Augusta Angamarca Vázquez

C.I: 0106709850



Agradecimientos.

Sin duda tengo una larga lista de seres magníficos a los que les debo lo que hoy soy, mi gratitud es eterna como infinita y el amor que les tengo se queda corto a lado de todo lo que ustedes me dan.

Gracias a mi familia, ni la distancia ni el tiempo disminuye la admiración y el orgullo que cada uno me inspira. Fanny, Carmen, siempre serán el pilar de mi infancia. Mis viejitas, Felicidad y Zoila, en mis ojos siempre ustedes.

Madre, “no valgo los dolores que te he costado”, pero aquí estoy, agradeciendo cada uno de tus latidos, idolatrando tu implacable rectitud, tu amor diario y el eterno sacrificio que al fin comprendo. No soy ni de lejos lo que debiste haber querido, pero nunca me has negado esa sonrisa amable con la que disculpas mis fallas y desaires. A la vida gracias por nacer de vos.

Padre, a toda la gratitud que me inspiras súmale la admiración. El rigor de tu amor nos sostiene y mantiene a salvo, eres ese hogar al que volvemos para lamer nuestras heridas, sanar y seguir. Gracias, por tanto, por todo, porque sé que al final de nuestros días solo seremos los recuerdos vividos, sin embargo, si un día deja de brillar el sol, tengo la certeza de que nos abrigarás vos.

A mi hermano y sus retoños, es sobre una extraña incertidumbre que tenemos la certeza del amor que nos tenemos. Hermanito, si un día no estoy, busca por las esquinas que en ellas te dejaré pedazos de mi corazón. “Tú no te irás y aunque te fueras jamás te irías” porque siempre estaré parada sobre un banquito para abrazarte.





Piotr, el silencio se presta para muchas interpretaciones y rara vez resulta ser la correcta, gracias por interpretar mejor que yo lo que hay en mi cabeza, sin vos no hubiera llegado. A mi mano izquierda, Gabriel, por inspirarme y tejer con hilos de sonidos la calidez desde cualquier parte del mundo, incluso desde el silencio. Gracias infinitas a mi tutora, Cecilia Suárez, por ser un faro de luz en medio de mi terrible oscuridad.



Dedicatoria.

Agradezco y dedico este trabajo a mi abuelo, Augusto A.U.; la separación es el mayor aliciente para querer continuar, si vos no habitaras en mí, nada de esto hubiera sido posible.



## INTRODUCCIÓN

Quien pretende ser escritor no puede eludir la escritura, pero ¿existe algún tipo de escritura que sea opuesta a la oralidad? A sabiendas de que no existe una, solamente, oralidad ni escritura, porque efectivamente hay practicas diversas desde nuestro uso diario con el fin de comunicarnos hasta formas precisas con un fin ritual. La oralidad y la escritura son todas unas galerías de opciones y posibilidades bastante extensas, como un modo de ser y existir de textualidades y prácticas de producción de sentido, como sucede en la teatralidad, que, situándose en la centralidad del acontecer semiótico de una sociedad, es propia de un modo cultural de existir en la historia. Y es que hablar de escritura no es simplemente hablar de una técnica de anotación que conduzca a la composición de novelas, guiones u otros, la escritura es una práctica de aprehensión y narrativización del mundo o de un sector de este, así como la interacción entre la conciencia y un vasto conglomerado de experiencias, llamado vida, vida como recuerdo o imaginación. La escritura de alguna manera codifica la vida, y ya que la vida acontece en el mundo de la oralidad, la oralidad corrige constantemente la escritura, porque la escritura es algo más grande, basto y complejo que la anotación sobre una superficie con reglas gramaticales o de composición textual.

Escribir en teatro desde la oralitura es describir la distancia que hay entre el deseo y la realidad; dicen que el papel lo aguanta todo, y en ese mismo pensamiento la distancia entre expectativas y concreciones no se define solo por la obra ideal que tenemos en mente y que finalmente hacemos (porque el teatro es acción), sino por los momentos de la sorpresa y la revelación. Los personajes, las historias, las acciones e incluso la catarsis tienden a dialogar y escribirse usualmente por sí mismas, imponiéndose a los deseos del director al que develan los hilos que tejen una obra.



El teatro es la suma de muchas voluntades y creatividades; actores, directores, técnicos, diseñadores, músicos, espectadores, etc., aceptamos que es un proceso del que formamos parte en una suerte de co-escritura y diálogo que genera una intertextualidad, negarnos a esta posibilidad nos llevaría al fracaso íntimo privándonos de la experiencia de comunión que permite al teatro existir.

La Oralitura es entonces ese lugar en el que se transmite el conocimiento y características de un sector, es todo un equipaje de identidad rico en caminos que, para la creación, identificarlos e investigarlos nos permitirá deslizarnos constantemente a la apropiación del hecho escénico. Ni Shakespeare, Brecht, Ionesco o Lorca se inventaron de la nada todas las historias o personajes de sus obras, todos ellos, al igual que nosotros hablamos por sí mismos con la voz de otros, aunque con gran frecuencia nosotros también somos ese otro, pero como si fuéramos anónimos. La oralitura y el teatro son lugares en los que nos permitimos vivir a ese otro que nos negamos a través del yo. Y es que los actores entendemos bien ese lugar porque es la esencia de nuestro trabajo, entonces hablamos desde las luces, los colores, las voces, los movimientos, las miradas... y todos dialogan generando infinidad de lecturas que construyen mundos posibles e imposibles al mismo tiempo. La oralitura no es un ejercicio narrativo, no nos cuenta, nos permite vivir a través de la realidad íntima de quien dialoga condensando su experiencia vital.



## CAPÍTULO I

### MUNDO ANDINO

En este primer capítulo nos acercaremos hacia el mundo andino y su cosmovisión, para de esta manera aproximarnos al Cañar y consecutivamente a la localidad Coyoctor, de donde se toma una parte de su Oralitura en los siguientes capítulos.

#### 1.1 Cosmovisión Andina

La forma en la que se mira la vida desde los Andes se ha convertido en todo un paradigma en los últimos años, principalmente por los cambios político-administrativos y sociales en el país, ya que por un lado la unión con la Pacha Mama no precisa de políticas o religiones, pero ya sea por minería, extracción de petróleo, construcción de nacimientos o confección de ramos para semana santa, estaremos a merced de los intereses políticos o religiosos de turno que dejan a diestra y siniestra las huellas de su trabajo. La unión con la tierra es una manera de ver e interpretar el mundo y se cimienta en el respeto e interrelación con ella y la idea que tienen (la gente indígena) sobre dios, porque eso sí, hay muchas cosas que no fueron creadas por las manos de los seres humanos. Pero ¿por qué o cómo nuestros antiguos sabían de medicina? Y la respuesta es tan elemental como obvia, por el contacto con la Pacha Mama, por su comunicación y diario convivir; aunque debido a esto nuestros colonizadores hicieron las apreciaciones de idolatras politeístas, cuando en realidad era una forma de existir basada en el respeto a la vida y los elementos de la naturaleza que desde siempre nos han brindado sus favores. Por ejemplo, la ayuda que brindan las plantas sagradas después de pedirles permiso, el agua que cuando escaseaba, había que ir a las montañas zapateando, cantando y llevando comida y bebida para pedirles que no se olviden de nosotros sus hijos, el primer plato de comida que se entrega a la tierra en muestra de gratitud por el alimento que nos brinda. Ese interés de vivir en armonía con respeto, ayuda y reciprocidad en y con el entorno,



logra un enlace total con las plantas, montañas, bosques, animales, porque no olvidemos que la forma en la que vemos el mundo es la misma en la que nos auto conocemos.

Para el hombre andino el universo es una casa grande (pacha) y él es parte esencial de esta; por esa razón el espacio está constituido por tres niveles.

❖ Hanan Pacha (Los de arriba)

El mundo de arriba o el mundo celestial, es el cielo astronómico y divino que está integrado por: Dios Creador (Sol/Inti/Viracocha, principal divinidad de los pueblos andinos), Luna (Quilla), Rayo y Apus (espíritus de las montañas). (Campohermos, Soliz, & Rodríguez, 2015, pág. 92)

❖ Kai Pacha (Este mundo)

Es el mundo, la tierra, lo real, el aquí y ahora, el nivel intermedio en donde vivimos los humanos. Es la Pacha Mama (Madre Tierra), la diosa femenina de la fertilidad que nutre, protege y sustenta a los seres humanos. (Campohermos, Soliz, & Rodríguez, 2015, pág. 92)

❖ Uku Pacha (Los de abajo)

El mundo de abajo o inframundo, el mundo de los muertos, de los no natos y de todo aquello que se encuentra bajo la superficie terrestre o acuática (Campohermos, Soliz, & Rodríguez, 2015, pág. 92).

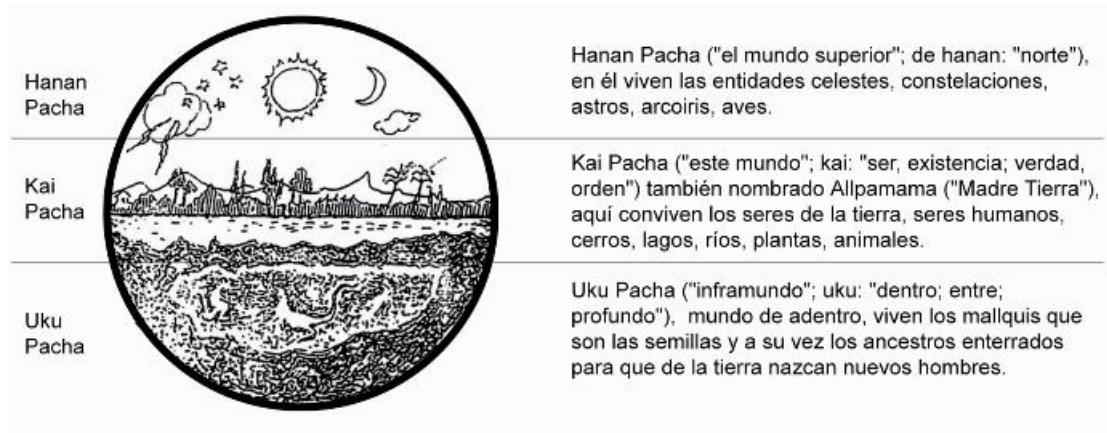


Ilustración 1 Tatzo, Alberto y Rodríguez, Germán, 1998. **Visión cósmica de los Andes.** Abya-Yala Quito. Pág. 72

El tiempo en la cosmovisión andina es circular, el retorno eterno; recordemos que el tiempo occidental es totalmente lineal como irreversible; esta circularidad semejante a un vórtice ascendente permite que cada acción tenga un momento y un espacio, por ejemplo, el ciclo de la vida: nacen, crecen, se reproducen, mueren para volver a nacer en una concepción triádica de: pasado, presente y futuro conjugándose tiempo-espacio en uno solo, vibrando con las formas astrales, es decir, al movimiento de la naturaleza. Por esta razón la secuencia de la vida es cíclica en la cosmovisión andina, el tiempo es ilimitable y se mide a través del medio ambiente identificando momentos con los solsticios o los tiempos de lluvia, los tiempos secos y los tiempos de viento. (Campohermos, Soliz, & Rodríguez, 2015, pág. 93)

La ética andina es colectiva o comunitaria, todos apuntan al buen vivir (Sumak Kawsay); esta búsqueda se traduce en una triadidad. (Ecuador)

### 1. Reciprocidad

Se entiende como solidaridad, prestación de servicios e intercambio de bienes; dando y dando (randi randi). (Ecuador)



## 2. Correspondencia

Es uno de los principios éticos andinos, corresponder o devolver todos los bienes o favores recibidos del prójimo o la comunidad: (Campohermos, Soliz, & Rodríguez, 2015, pág. 94). “Actúa de tal manera que contribuyas a la conservación y perpetuación del orden cósmico de las relaciones vitales, evitando trastornos del mismo” (Estermann, 2006, pág. 170)

## 3. Complementariedad

Se entiende en la armonía de pareja y a la vez en el respeto y deberes hacia y con la pareja o conviviente, que contribuye en el bienestar del ayllu (comunidad familiar) (Campohermos, Soliz, & Rodríguez, 2015, pág. 94)

Dentro del código moral andino volvemos a encontrarnos con una trilogía de normas simples pero fundamentales.

### 1. Ama Sua (no seas ladrón)

Reciprocidad en cuanto a propiedad, el robo trastorna el equilibrio y la armonía en el ayllu.

### 2. Ama Llulla (no seas mentiroso)

Reciprocidad a nivel de la verdad, mentir despedaza el equilibrio en el intercambio de información.





### 3. Ama Quella (no seas flojo)

Reciprocidad al trabajo, el individuo flojo no corresponde al esfuerzo de los demás y rompe la armonía del ayllu.

La cosmología y cosmogonía andina establece y ayuda a construir la percepción del universo y el origen de dioses, humanidad y naturaleza, conjugando lo físico y metafísico del tiempo y el espacio basados en el respeto, la complementariedad y la reciprocidad; prevalece el principio de la dualidad que encontramos en la división espacial “arriba-abajo” o en divisiones complementarias “izquierda-derecha” que dentro de un sistema misceláneo de relaciones y conocimientos entre el hombre y su comunidad al igual que entre hombre y naturaleza, buscando el despertar y la manifestación de la memoria, experiencia colectiva y saberes ancestrales tomando conciencia de que todo lo que sucede en nuestro entorno material y físico, es un reflejo de la esencia invisible de nuestro ser y sentir.

La filosofía occidental difiere de esta porque es un conjunto de sistemas, teorías y escuelas de pensamientos que han desarrollado a lo largo de la historia en el espacio occidental y desde el siglo XVIII en el continente americano, hipótesis con características específicas como racionalidad, sistematicidad, universalidad, crítica radical, metodicidad, rigurosidad, praxis y concepción general del mundo. (Granados & Duarte, 2014, pág. 14)

El Ande (Los Andes) es esa esfinge que, si fue mirada, mira también en el interior del que miró. Y está poblado por tres clases de moradores: el que estaba, el que vino, y un tercero que es la mezcla del que vino y del que estaba. (Medina, 1950, pág. 4) El respeto a la identidad propia de cada región y que bajo ningún argumento (económico, fuente de materias primas o misión civilizadora) debería ser invalidado ni mucho menos suplantado por la percepción o visión de otra cultura, es precisamente el respeto que permite la



recuperación y redescubrimiento de las relaciones energéticas entre los hombres, naturaleza y cosmos en el diario vivir.

¿Cómo podemos dialogar desde un escenario donde los discursos filosóficos<sup>1</sup> han venido y vienen todavía desde Europa?; pues situándonos en la tradición andina y de esta manera recordando que para dialogar necesitamos de otro, en este caso los dos son ricos lugares con su respectivo orden de los que somos productos hoy, siendo nosotros una mezcla, una dualidad sin contradicción, un paralelismo, ya que hemos aprendido a vivir en ambos y con ambos.

## 1.2 Cañar

Los “cañaris”, un pueblo enérgico y bravío que se consolida luego del período pre cerámico o paleo indio, donde aparecen los nómadas, cazadores, recolectores. A 3.160 metros sobre el nivel del mar. Tras la feroz resistencia a la conquista inca, este pueblo tuvo que cesar ante el enorme poder del ejército incaico. Cañar hoy es, como lo dicen los tambeños “la puerta del cielo”, y es que el frío al que están expuestos sus habitantes es una razón más para decir que es un pueblo valiente.

Su origen tiene dos versiones míticas, el mito del diluvio universal y el demiurgo sierpe.

---

<sup>1</sup> Refiriéndonos a teorías y pensamientos greco-romano, judío cristiano, anglosajón.



*Ilustración 2 Mujer Guacamaya*

En el diluvio todo el territorio de la nación cañarí se inundó, solamente dos hermanos habían sobrevivido refugiándose en la cima de un cerro, este cerro crecía conforme el nivel del agua aumentaba debido al diluvio, una vez había parado los hermanos salieron en busca de alimento, sin éxito regresaron a la cueva donde se refugiaban y la encontraron llena de alimentos preparados, esto había ocurrido varios días hasta que a fin de conocer a quien los ayudaba convinieron salir uno de ellos mientras otro se quedaba en el interior, ocurriendo así el ingreso de dos guacamayas con rostro de mujer que al darse cuenta de la presencia de uno de los hermanos, levantaron el vuelo siendo una de ellas atrapada por el hombre con el que procreó al pueblo cañari.



*Ilustración 3 Plaza Cañarí. Azogues*



El demiurgo sierpe es el relato que afirma que el progenitor del pueblo cañari es una serpiente que luego de haber creado al pueblo cañari, se convirtió en una enorme culebra que se sumergió en una laguna de la que no ha regresado.

“Para los cañaris el desarrollo de la lectura trascendente de la realidad no aniquila la persistencia del contexto mágico, expresado a través del culto a la Gran Serpiente. La madre de todo lo existente, la pacha mama, la gran boa, no ha muerto, pues continua escondida en la laguna Leoquina<sup>2</sup>, donde se había sumergido: desde allí sigue vivificando el mundo, en relación permanente con la divinidad celestial que mora en el Hacayñan” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, pág. 323).

Estas dos historias del origen del pueblo cañari son interpretaciones que se han hecho de las placas de oro y plata encontradas en Patecte. Recordemos que los vestigios más antiguos en el sector austral fueron encontrados en el cantón Sigsig, en la Cueva Negra de Chobshi; esto nos permite ubicar a la cultura cañari no solo en lo que hoy es Cañar y Azuay, sino también en norte de Loja y en el sur de Chimborazo, y claro también en Perú y Bolivia, donde se han encontrado evidencias de Cañaris como parte del ejército real de los incas.

“Antes del destierro, los Cañaris vivían en las bellas comarcas del sur del nudo del Azuay. Eran unos indios altos, hermosos, y valientes. Cuando Tupac Yupanqui conquistó con dificultad el sur andino de nuestro país, los Cañaris le resistieron. Yupanqui desterró a 15 mil, más mujeres y niños, al sur del Perú, principalmente al Cusco. Allí, los Cañaris se distinguieron por su unión e identidad. Tupac Yupanqui, formó con ellos la guardia del inca” (Abya Yala, 2005)

---

<sup>2</sup> Laguna Culebrillas. “Leoquina” quiere decir “Laguna de Culebra”



### 1.3 Coyector

A 2.983 metros sobre el nivel del mar, en la estribación media del cerro Yanacauri, cerca al farallón de Yutuloma, perdiéndose en la Loma del Viento y junto al río Cañar, se encuentra Coyector, un cantón de El Tambo (Cañar). De clima frío y con lluvias intermitentes, con temperaturas que van desde los 9° centígrados hasta los 18° centígrados en tardes soleadas.

“Punto de interés cultural e histórico, visitado y reportado por estudiosos, aficionados, historiadores y arqueólogos desde tiempos atrás; uno de estos primeros reportes escritos es de monseñor González Suárez (1878), en el cual en el estudio histórico sobre los Cañaris, pobladores de la antigua provincia del Azuay, manifiesta que “existe un punto denominado Colluctor entre el pueblo del el Tambo e Inga pirca, en el cual existen restos de un edificio de los incas, ya muy destruidos, trabajados en la misma roca, a manera de inga chingana, hay canales, juegos de agua, baños y sofá: todo lo cual parece que ocupaba el centro de una casa construida en su mayor parte con piedras labradas; aunque Garcilaso dice que los Cañaris “después de ser conquistados por los incas... hicieron muchos palacios para sus reyes”. (Palma Chenche, 2010, pág. 69)

Mágico y antiguo es este lugar que, no solamente por sus historias, costumbres y vidas tan antiguas como las piedras que cimientan el complejo arqueológico conocido como “Baños del Inca”, nos sorprende. Es la singularidad con la que pactan la unión de un matrimonio de los indígenas de este lugar, el corazón de este trabajo.



## 1.4 Narración Oral

Existe un discurso sobre la realidad latinoamericana, esa herida que no cicatriza y que es imposible obviar. Ese lugar al que recurrimos cada vez que hablamos de lo nuestro para narrar el contenido de nuestra identidad, donde el despertar de las sapiencias, sentimientos y practicas ancestrales es un reflejo de la esencia invisible de nuestro ser y sentir. ¿Es la historia la transcendentalmente afectada por el progreso? Lo es, puesto que al estar atravesada por esta pregunta difícilmente sale del lugar inmóvil donde consultamos de cuando en vez.

La narración oral recupera las voces que no son valoradas y que hacen una gran contribución para definir qué somos. No nos referimos a una especie de “folclorización” donde los cancioneros latinoamericanos nos inyectan un espíritu de lucha, temple y resistencia, con temas desde los que la industria folclórica de cada país ha llenado sus bolsillos con una temática nacionalista, dibujándonos en nuestro caso (Ecuador) como solo y exclusivamente otavaleños, cayambis, shuaras o cholitas cuencanas, ¿qué pasa entonces con los que no somos ni muy indígenas ni muy blancos?, ¿no servimos para las postales porque no somos exóticos?. Refirámonos a la poesía íntima, la familiar, el canto popular, ese que nace en las casas, barrios o caminos, esa poesía que adoleció y adolece las injusticias del progreso político de turno con los cambios sociales donde era más sencillo negar uno de los lugares de los que venimos, el indígena; porque recordemos que en el norte del país cuando se enrejó la plaza grande los indígenas no podían entrar, recordemos que las “guambritas” o “longuitas” que iban al servicio de las familias pudientes eran “premiadas” cambiándoles las polleras por faldones que alguien de la casa dejaba de usar. Pero rápido olvidamos que los temas en las expresiones artísticas son universales como el amor, odio, muerte y que es ahí donde el lenguaje no tiene que ver con el idioma y que es ahí donde se debe agudizar los sentidos para distinguir lo identitario. Siempre me resultó paradójico ese intento de encontrar nuestra identidad en los escudos, en el himno, en la selección de fútbol, y más cuando terminaba esa exhaustiva pero no tan inútil (porque la intención es la que cuenta) búsqueda con un signo de



interrogación en la cara; por eso este trabajo, porque más paradójicos me resultaban los textos que parecían definirnos.

La escritura llegó a nuestro continente en calidad descriptiva, pero ¿las crónicas no nos dicen solamente un punto de vista, el del autor?, ¿es posible ser descriptivo sin ser reductivo?, ¿es posible meter en un libro todo un mundo sin que se escapen detalles valiosos?, ¿es posible caer en la sobrevaloración de los hechos? Quizás la escritura y dependiendo del autor, preservará y transmitirá solamente lo que el autor seleccionó o desea, quizás describiendo le quitamos valor a algunas cosas o perdemos detalles que la escritura no consigue capturar, quizás no todo el mundo puede entrar en las letras porque es tan complejo y rico en colores y sonidos que no lo permite, quizás lo que es importante para mí no lo es para otro simplemente por ignorar un mundo ajeno.

La narración oral nos posibilita filtrar por las grietas de la escritura todo lo que no puede contener, los sonidos, la energía, el volumen, el lenguaje, las intenciones y las acciones que un pueblo guarda en su voz, memoria y cuerpo.



## CAPÍTULO II

### TEJIDO DE LENGUAJES

Este capítulo nos llevará hacia el encuentro de conceptos y elementos teatrales como texto, texto dramático, texto espectacular, feno y geno-texto, intertexto o intertextualidad, subalterno, oralitura, *ethos* barroco. Conceptos tomados de Fernando del Toro, Julia Kristeva, Gayatri Spivak, Elicura Chihuailaf y Bolívar Echeverría, respectivamente; este aparataje teórico nos permite acercarnos de una manera más precisa y objetiva a la dramaturgia que propondremos en el capítulo final.

#### 2.1 Texto, texto dramático y texto espectacular. Fernando del Toro

Fernando De Toro (1950), es autor de estudios sobre arte teatral, teoría literaria, semiótica, postmodernidad, postcolonialidad y teorías sobre arte contemporáneo, profesor titular en la Universidad de Manitoba, Canadá. De Toro nos propone en su libro “Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena” el eje articular de esta investigación, el tejido de lenguajes.

“El tejido de palabras en lo posible únicas... es, en la obra, lo que suscita la garantía de la cosa escrita, de la cual reúne las funciones de salvaguardia... por una parte, la estabilidad, la permanencia de la inscripción, destinada a corregir la fragilidad y la imprecisión de la memoria; por otra parte, es la legalidad de la letra, huella irrecusable, indeleble, pensamiento total del texto que el autor de la obra ha intencionalmente sobrepasado”

Roland Barthes, 1968





Los objetos, expresiones, lenguajes, movimientos, acciones, intenciones y todo quehacer del cotidiano persiguen una dirección específica, el de la vida. El artista asimila cada elemento convirtiéndose en un filtro, como un vitral por el que ingresa la luz transformándose en un as de color al interior de una catedral; el ojo crítico del artista transforma estos elementos que dentro de él persiguen una dirección inevitable, ser un lenguaje o expresión fértil transformados en códigos espectaculares (artísticos).

Existen tantos lenguajes artísticos como direcciones que pueden tomar al tejerlos, es decir, al pasar por un proceso dramático (de composición) pueden ser modelados, adaptados, cambiados, estructurados, dirigidos, trabajados hasta darles concreción, ideología y praxis. En la parte dramática de una obra escénica se engrana la doble naturaleza de la dramaturgia que es central y bifacética, el texto y la praxis. De Toro plantea dos lugares para entender la dramaturgia del “objeto teatral”, por un lado, el director, decoradores, escenógrafos, actores, etc., y por otro el crítico teatral, teórico teatral y semiólogo.

“En el primer caso, el texto dramático, cuando lo hay, es un objeto casi plástico, el cual se trata de un trabajo de escultor. La tarea es dar forma, resolver problemas de espacialización, de concretización del sentido, de proxémica y kinésica, problemas de la relación teatral, problemas ideológicos, etc., esto es todo lo que tiene que ver con la práctica escénica.

En el segundo caso, se trata del texto dramático como objeto de estudio literario, cuya función es explicar aspectos históricos, interpretar el texto de diversas maneras, incluso establecer su estructura y elementos formales diversos. Finalmente, la tarea del semiólogo teatral reside fundamentalmente en describir el proceso de producción de sentido, en la explicación de cómo se dice algo



en el teatro, esto es, tanto en el texto dramático como en el texto espectacular.

El trabajo consiste aquí en ver cómo se organizan diversos códigos y cómo producen sentido”. (De Toro, 2008, págs. 101-102)

### 2.1.1 Texto

El texto dentro de la concepción semiológica se considera como la puesta en ejecución en la escritura de la relación destinador-destinatario, escritura-lectura, como dos productividades que se recortan y crean un espacio al recortarse (Todorov, 1972, pág. 443). Y este texto es el productor y producto de otros textos, a esto entenderemos y revisaremos luego como “intertextualidad”. Bien podríamos decir que el texto tiene caracterizaciones infinitas y dinámicas, y que grandes autores han logrado describirnos una época con gran detalle, como por ejemplo en “Los Miserables”, Víctor Hugo lo logra magníficamente; sin embargo y como lo dice De Toro

“Esta infinitud tiene un carácter finito-contingente, debido a la doble naturaleza del texto: la oposición entre feno-texto y geno-texto... el trabajo de la significancia, es decir de las múltiples operaciones de la lengua en un campo dado, es fenomenalizado, hecho visible en una estructura signifiante. Este feno-texto es generado por el geno-texto: es el lugar de estructuración del feno-texto. Podríamos decir esto mismo de otra forma: El feno-texto es el fenómeno verbal (o escrito) tal como se presenta en la estructura de un enunciado concreto; el geno-texto es entonces el que se encarga de las operaciones lógicas inherentes a la constitución del sujeto de la enunciación.” (De Toro, 2008, pág. 103)



Por estas dos razones y en estos dos lugares, todo texto es la asimilación, interpretación y transformación de muchos textos; en el interior de cada uno existe la presencia de una intertextualidad y en el espacio de un texto muchos enunciados de otros textos que se cruzan y se equilibran. Kristeva dice que el texto es como un aparato translingüístico que pone en relación una palabra comunicativa apuntando a la información directa.

### 2.1.2 Texto dramático

Roman Ingarden afirma que el texto dramático se compone de un texto principal constituido por el dialogar de los personajes, y, de un texto secundario, didascálico y con indicaciones escénicas. Es decir, es un texto doble, bifacético; en un primer momento este texto se caracteriza y se estructura en el diálogo de los personajes cuyo objetivo es ser escuchado, y en un segundo momento este texto está impregnado de indicaciones escénicas. A estos dos momentos los encontramos en la teatralidad<sup>3</sup> del texto<sup>4</sup> (De Toro, 2008, pág. 107).

### 2.1.3 Texto espectacular

Según De Toro, el texto dramático y el texto espectacular comparten una misma forma de la expresión y del contenido. Pues se trata de una suerte de transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular (De Toro, 2008, pág. 113).

---

<sup>3</sup> Para Roland Barthes en *Essais Critiques* (1964), la teatralidad “es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito. Es este tipo de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, lo que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”.

<sup>4</sup> En este trabajo de graduación el texto dramático es parte de la oralitura de Coyoctor.



“El texto espectacular actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático, estos lugares están en el texto dramático. La tarea del director reside precisamente en llenar estos lugares y manifestarlos en la puesta en escena... Lo que hace la puesta en escena es manifestar materialmente lo que en el texto es solamente escritura y de aquí que los códigos del vestuario, decorado, etc., se integran en el texto espectacular, los cuales están presupuestos o implicados en el texto dramático” (De Toro, 2008, pág. 113)

Todo lo que podemos llamar texto espectacular es la suma de los componentes del texto dramático, siendo la relación entre texto dramático y texto espectacular, una de reciprocidad necesaria. Podemos afirmar que el texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante (De Toro, 2008, pág. 115).

#### **2.1.4 Texto de la puesta en escena**

Este texto de la puesta en escena se relaciona por una parte con el texto dramático y por otra con el texto espectacular; esta correlación cumple la misión de contextualizar las situaciones de enunciación, la concretización del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación/enunciado. No se trata de hacer coincidir el texto dramático con el texto de la puesta en escena, sino de llenar los lugares de indeterminación e inscribir el aspecto escenográfico virtual.



## 2.2 Feno y Geno-texto, Intertexto o Intertextualidad. Julia Kristeva

En el feno-texto existen múltiples posibilidades que da la lengua en un campo dado, se convierte visible en una estructura signifiante puesto que este feno-texto es generado y estructurado por un geno-texto. Es decir:

El feno-texto es el fenómeno verbal o escrito, tal como se presenta; el genotexto es entonces el que se encarga de las operaciones lógicas inherentes a la constitución del sujeto de la enunciación (Barthes, 1968, pág. 1015).

Es decir, el geno-texto es la significancia, la amplia galería de posibilidades de la lengua para textualización, razón por la que el texto, es donde se deposita la significancia, entiendo a esto como feno-texto.

## 2.3 Intertexto o intertextualidad

Dijimos ya que el texto está compuesto por otros textos, puesto que existen en él textos en diversos aspectos, o sea fragmentos de otros textos. Umberto Eco indica que el tesoro de la intertextualidad está asociado con lo que él define *enciclopedia*, un lugar donde se permite deshacer y construir a cada interpretante un fragmento de su propia (macro) enciclopedia, que no es describible en su totalidad, sino que registra el conjunto de todas las (micro enciclopedias) interpretaciones. (Eco, 1995, pág. 132)

Por eso el intertexto es una parte social o intersocial de la cultura y opera como un factor acumulativo en la medida que:



“Los textos dramáticos mantienen diversas relaciones con otros textos dentro de un contexto social determinado, permitiendo en esa relación ser acumulativos, puesto que todo lenguaje anterior y contemporáneo viene de una diseminación-imagen que asegura no una reproducción, sino una productividad” (Kristeva, 1983, pág. 311).

Íntimamente vinculada al intertexto se encuentra la noción de “ideologema”, noción que subsume campos ideológicos. El ideologema reside en que permite articular el texto en el Intertexto (De Toro, 2008, pág. 104); es esa la razón por la que podemos ver en la obras literarias como cada personaje y cada acción se constituyen en “ideologemas”, es decir, en significantes cuya connotación es ideológica. Poner en evidencia esta significación de segundo nivel para cada componente, en función de la totalidad, es lo que corresponde a un análisis de contenido de carácter ideológico (Colle, 1999)

## 2.4 El subalterno. Gayatri Spivak

Gayatri Chakravorty Spivak, teórica, pensadora y filósofa de origen indio, nacida en 1942 en Calcuta. Hace parte de la primera generación de intelectuales indios del periodo pos-independentista, desarrolló parte de su trabajo en el Grupo de Estudios Subalternos de India en la década de 1980, en donde fue tomado y desarrollado el término “subalterno”. Actualmente es profesora de la Fundación Avalon en Humanidades en la Universidad de Columbia en Estados Unidos (Giraldo, ¿Puede Hablar el Subalterno? Gayatri Chakravorty Spivak, 2003)

Comentaremos algunas de las principales ideas de Spivak contenidas en su texto: “¿Puede Hablar el Subalterno?” (1985). Entendamos al subalterno como un grupo o grupos que se encuentran en la periferia de la sociedad, a diferencia de otros grupos oprimidos, ellos no cuentan con canales de expresión para su malestar, pero ¿pueden



hablar?, Spivak plantea que en toda representación se produce una interpretación; la traducción del interpretado nos lleva a una distorsión del mensaje originario, entonces al representar se crea y recrea condiciones de silenciamiento.

Spivak critica una conversación de Michel Foucault y Gilles Deleuze en la publicación “Los Intelectuales y el poder”, en donde los intelectuales del primer mundo hablan en nombre de los oprimidos. En el diálogo, el sujeto que busca representar es el intelectual y el objeto de esa representación es el subalterno, de este modo la forma de representación es la teoría, el concepto. Pero los representados no necesitan de ellos para saber su realidad, sin embargo, al ser representados son silenciados.

El subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder; es el espacio en blanco entre las palabras y aunque silenciado no significa que no exista. Llevemos al área artística esta reflexión, pensando en Michel Foucault y Gilles Deleuze, cada lenguaje que compone una obra no es un subalterno. A pesar de que puede ocupar ese espacio en blanco del que hablamos, forma parte de un tejido intertextual y de una dramaturgia, porque no está siendo representado, existe de forma autónoma en función de la obra; lo que no sucede con el texto que sí es representado por el actor, el texto se representa en el instante mismo de común-uniión entre artista y espectador porque este último no lee el guion, lo recibe en acciones y voz que el actor ha preparado.

Cada lenguaje artístico (luz, sonido, vestuario, escenografía...) se evidencia de manera independiente, siendo esto posible desde su lugar de expresión y llegando a un punto de fusión, de composición, coexistiendo cada hilo (lenguaje) como parte del todo; no son subalternos puesto que han llegado a un acuerdo, permitiendo entendimiento, conciencia, subjetividad, intencionalidad y la identidad que emergen libres en una construcción ideológica que responde a una situación cultural, política, histórica y social específica que no es aplicable en todos los tiempos, todas las sociedades y todos los lugares, para compensar el silencio al que se le destina al subalterno; porque la pregunta



que hace Spivak "¿Puede hablar el subalterno?" tiene vigencia hoy como el día en que fue escrita, de esta manera repensamos nuestras suposiciones analíticas y nuestra posición política como ciudadanos, intelectuales, académicos y artistas.

Abrir o abordar la creación desde lugares como la oralitura permitiría incluir en el texto espectacular sonoridad, idiolecto<sup>5</sup>, dialecto y el resultado no sería este espacio en blanco entre las palabras. Se trata de un punto medio, un punto de búsqueda de una constelación de letras y discursos que vienen desde otro lugar, el oral. No estamos descubriendo el hilo negro o el agua tibia, sino proponiendo habitar estos otros lugares, lugares que permiten nuevas vías de creación, conservación, relación (interpersonal) y nuevas zonas de enunciación que respondan a los retos en las búsquedas de los nuevos habitantes de esta sociedad contemporánea.

No hacerlo sería una batalla perdida entre las hipótesis fundamentales de los deseos que están a nuestro alcance y la negación que solo entorpece, estanca y paraliza. Ni esta propuesta ni los sujetos somos resultado de una esencia pura, al contrario, somos un efecto de discursos discontinuos e híbridos. Siendo un poco atrevidos y yendo un poco más al interés personal, y la razón principal por la que decido trabajar desde el tejido de lenguajes (intertextualidad), la oralitura de Coyoctor como este "otro lugar" y el concepto del subalterno, es porque creo que esa suerte de "compensación" que la política, sociedad y religión han tenido con los pueblos y gente indígenas, no es más que una negación no reconocida de los poderes que oprimieron y oprimen al indígena, al negro, al mestizo y que claro, pasa también entre indígenas, negros y mestizos que atravesaron por procesos de blanqueamiento para "mejorar la raza", guiados por el absurdo pensamiento de inferioridad al que nos condenaron y condenamos cuando no queremos ser el sometido, pero tampoco el opresor es decir, cuando no queremos ser indígenas pero no podemos ser blancos. Es necesario aquí hacer una mención aparte en razón de justicia con la historia

---

<sup>5</sup> Variedad lingüística, forma particular que tiene cada individuo de hablar una lengua. Gran Diccionario de la Lengua Española © 2016 Larousse Editorial, S.L.





de las diferentes culturas que habitan o habitaron el mundo. Y es que hablamos de "procesos de blanqueamiento" cuando nos referimos a procesos de erradicación de elementos identitarios de culturas que, por algún medio, han sido forzada a subyugarse, subyugarse por medios económicos, militares, religiosos o de otra índole. Procesos que llevan todos al mismo fin, reconocer su propia cultura como inferior o decadente y a la cultura del grupo dominante como un ejemplo a seguir y el ideal a alcanzar. Esto no es patrimonio de pueblos blancos, que si, por supuesto que lo practicaron, incluso con otros pueblos de blancos, pero es algo que sucede aun en la actualidad. China pretende eliminar la cultura del Tibet, que lleva años sin conseguir su independencia, y conocidas son las guerras civiles que se desatan en África con resultados espeluznantes en cuanto a la crueldad con el que se desarrollan y los fines de borrar elementos de los pueblos vencidos. Más cobertura mediática han recibido los ataques Talibanes que persiguen los mismos fines, incluyendo la destrucción del patrimonio artístico en tierras por ellos dominados. Ejemplos así hay varios y no deberíamos olvidar que en estas mismas tierras se produjo, en manos de los Incas, para quienes era normal el proceso de dividir al pueblo derrotado, alejarlo de su terruño y de sus familias, los procesos de Mitimaes, y de la misma forma buscaban ocultar sus progresos arquitectónicos y sus estilos artísticos (en Ingapirca está presente aún ese ejemplo). Hablo, escribo y trabajo desde un punto que no es blanco, negro, indígena o mestizo, sino desde la vasija que soy, en la que están todos y que reconoce a cada uno como parte suya, pero sin hablar por ellos sino por mí.

## 2.5 Oralitura. Elicura Chihuailaf

Elicura Chihuailaf Nahuelpán, destacado poeta mapuche nacido en 1952 en Quechurewne (Chile). Heredó de sus padres, abuelos y tíos tradiciones como el *nvtram* o arte de la conversación, y el *ngylam* o consejo de los mayores. En sus obras la oralidad es fundamental: "Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente. Nada más, me decía, hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento" (Chihuailaf Nahuelpán, 2013). En la actualidad es Secretario General de la Agrupación de Escritores Indígenas de América.



Para la construcción de la dramaturgia de esta investigación hay que entender a uno de sus elementos principales, a la estructura de esta investigación, la oralitura. La oralitura como un lugar rico y extenso en recursos (sonoridad, idiolecto, dialecto) incluye el desarrollo de la memoria y la gestualidad de una comunidad, elementos que no pertenecen a la oralidad, pero tampoco a la literatura. Es ese lugar, ese punto medio que nos abre las puertas de una galería de costumbres y saberes impresionante para el texto dramático, el texto espectacular, el texto de la puesta en escena y la intertextualidad, convirtiendo a este último en un crisol, una vasija, no en una reproducción, sino en una productividad.

Desde una escritura que cultiva la identidad y la preserva, la resistencia y la construcción de una memoria étnica deberían ser entendidas como un acto estético-ético-político. La oralitura alberga además de memorias, costumbres y saberes de comunidades, una situación en la que no disminuye un hecho histórico cultural, la exclusión de dichas comunidades o la desaparición de sus costumbres. Debido a todo esto la oralitura además de alojar conocimiento convive y transmite con total armonía con muchas realidades, realidades subalternas.

Yo soy heredera de una cultura desde la que escribo, mi ascendencia nació y vivió en Coyector (Cañar) donde me enseñaron a conocer y apreciar a mi gente morena y mestiza, a labrar, hablar y entender a la tierra, a escuchar en la hora de la comida historias y costumbres, jamás escritas.

Estoy segura de que cada uno vivimos y crecemos dentro de una cultura de la que no podemos dejar de ser, vemos la virtud y la integración como la iniquidad, vemos la injusticia y la segregación, la sacralidad de la armonía con el entorno, pero también lo



irracional de la privación y todo esto forma parte de lo que ocurre en las comunidades, como también forma parte y ocurre en el mundo y la sociedad global.

Desde la totalidad de la memoria a la que pertenezco y con la integridad sin fragmentación de la vida donde todos los seres vivos y los no vivos están involucrados en una relación entre lo cotidiano y lo infinito, vuelvo en condición de estudiante y artista; porque para quien no tiene el don de la palabra escrita, la capacidad de expresarse con sinceridad en escena ayuda. Es la tradicional conversación de después de la merienda, en donde descubrimos junto a un fogón en donde hierbe dentro de una olla de barro el mote, cómo mi abuelo apadrinó, para mí, la más inusual manera de pedir matrimonio de mis vecinos E. Casho y Celestino Carguana.

El conflicto ahora es, si Chihuailaf que, si bien tiene ancestros de la etnia mapuche, es un profesional formado en una universidad del estado chileno y también una autoridad nombrada desde el gobierno central; según la crítica planteada por Spivak, ¿él será semejante a Deleuze y Foucault?

Suponiendo que este trabajo no tenga validez alguna y que sí podamos confiarnos en el poder descriptivo de la escritura para envolver todos los elementos y características como sonidos, entonaciones, dialectos e idiolectos, que según yo la escritura no consigue transmitir ni plasmar; solo nos quedaría delimitar los contenidos propios de lo que llamamos identidad, pero esa no es la idea porque caeríamos en la tarea de definir en qué consiste la identidad Latinoamérica, convirtiéndonos en una cuadrilla de cronistas, relatores, intelectuales escritores que describirán la naturaleza, los animales y los pueblos; entonces es pertinente la pregunta anterior: ¿cómo hacerlo sin ser semejantes a Deleuze y Foucault? Si lo decidimos así, siempre quedaría la interrogante sobre si esos escritos son la visión del académico que quiere hablar por el subalterno.



Por eso tomar todos estos conceptos y lugares de los que ya hablamos al inicio del capítulo, nos permitirá, en el quehacer teatral, escurrirnos por las grietas de la escritura y la oralidad para no ser el espacio entre letras, ni el silencio entre palabras, reconociendo cada componente e intentando no hablar por otros.

## 2.6 Ethos barroco

Bolívar Vinicio Echeverría Andrade, (Riobamba, Ecuador, 1941-Ciudad de México, México, 5 de junio de 2010); filósofo, escritor e investigador de los campos temáticos de la teoría de la cultura, la definición de modernidad y la interpretación del barroco latinoamericano. Realizó sus estudios universitarios en Alemania y México. Entre los premios que recibió están: Premio Universidad Nacional a la Docencia (México, 1997), Premio Pío Jaramillo Alvarado (FLACSO-Quito, 2004) y Premio Libertador Simón Bolívar al Pensamiento Crítico (Caracas, 2006). Entre sus obras encontramos El discurso crítico de Marx, Circulación capitalista, reproducción de la riqueza social y La Modernidad de lo Barroco, obras donde su tendencia política de izquierda y concepción sobre cultura política es la base de su teoría de la cultura. Hasta sus últimos días coordinó en la UNAM el Seminario Universitario “La modernidad: versiones y dimensiones”. (Mora, 2012)

La Real Academia Española define al *ethos* como un conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad.

El *ethos* barroco retoma su nombre por su similitud con el arte barroco, basada, en la capacidad de combinar y mezclar elementos que desde un punto de vista “serio” no podrían estar juntos, combinados o mezclados. Esta mezcla es caótica y transgrede las reglas (estéticas) establecidas, pero era el único arte que podía incluir en la Nueva España



elementos estéticos indígenas. Los elementos no se entienden, pero se dejan vivir mutuamente. No se reconocen, pero tampoco se aniquilan o excluyen agresivamente, se asienten mutuamente, pero sin entenderse realmente, ni siquiera pueden interactuar con plena consciencia, pero con esto no cuestionan el derecho a existir del otro. En el *ethos* barroco existe un intento de comunicación con el otro no sólo a pesar de esa imposibilidad estructural de entenderse, sino incluso usándola, jugando con el doble sentido. Es una

manera de hacer visibles distintas interpretaciones con la escucha de voces críticas que provienen de más allá de los límites del Primer Mundo.

Echeverría plantea al *ethos* barroco como la resistencia al capitalismo y la destrucción que genera, ya que reconoce la contradicción y la asume como inevitable (Echeverría, 2009); por eso es importante entender que el pensamiento filosófico no es un dogma irrefutable simplemente porque viene de países desarrollados, y creer que por ese motivo es mejor. Entender que podemos ser resistencia, pero también podemos reconocer y asumir las corrientes de nuestra historia, sin repetir uno de los autogolpes que durante décadas nos ha dicho que lo de aquí no vale porque lo realmente interesante y lo que sirve desde la educación hasta la ropa es del extranjero, es de afuera.

Las sociedades latinoamericanas tienen un trasfondo prehispánico que no se pueden eliminar de la nada, y la reflexión de Echeverría de considerar no sólo un camino de la modernidad, sino la posibilidad de presenciar modernidades múltiples es fundamental para dejar de adoptar modelos europeos y tratar de imitarlos en las sociedades. Cada sociedad es distinta en historia, economía, cultura, etc., a las demás y ello no implica una escala superior o menor.

A pesar de ser un pueblo muy anticapitalista, también somos poco revolucionarios, y es que luego de la conquista se recrea una civilización europea como forma de supervivencia de la población indígena a través del mestizaje. Si el capitalismo busca el



bienestar para todos pero todos somos silenciados por el capitalismo, entendamos al *ethos* moderno desde el terreno de lo imaginario, a la resistencia de aceptar la destrucción, teatralizando la vida, porque de ese modo la riqueza cualitativa puede ser salvada desde el plano del imaginario (Echeverría, 2009).

Cuando el mundo europeo y el mundo americano son abismalmente distantes, la distancia entre ambos va más allá de la cuestión lingüística, cultural y religiosa; el mundo americano comprende que debe desarrollar estrategias evasivas para lograr sobrevivir en una realidad que se le ha hecho definitivamente hostil. La imposición de la cruz y la espada de los conquistadores y colonizadores lograron dominar los territorios y posesiones del nuevo mundo, pero ni la extirpación de idolatrías ni el sincretismo que en nuestros pueblos fue el hecho que evitó sublevaciones, pudieron evitar la filtración de dioses, ceremonias, ritos, creencias, leyendas, idioma, costumbres, que nos permiten estar y trasladarnos en ambos lugares, el indígena y el europeo. Por eso este trabajo se identifica con la idea del *ethos*, ya que proviene del resultado del mestizaje y a lo mejor puede acercarnos a una cuestión identitaria, sin embargo, no supera la influencia del adoctrinamiento cultural y social.

Recordemos el *ethos* barroco como la resistencia de aceptar la destrucción teatralizando la vida; nuestros pueblos sobrevivieron a la extirpación de idolatrías y al sincretismo de la iglesia y la colonización porque salvaron mucha de la riqueza de costumbres, creencias y tradiciones desde el plano imaginario, por eso aún existen las “contradanzas”, la “mama negra”, los “diablos de Píllaro”, la “toma de la plaza”, los “danzantes”, por eso también muchos mestizos aun recurrimos a la limpia del espanto cuando no existe explicación médica a una enfermedad, o devolvemos un ojo del cuy que vamos a preparar al cuyero para agradecer a la Pacha Mama, o preparamos aguas de tilo, ataco, hierba de infante, cola de caballo para algún malestar, sembramos también ruda en la entrada de la casa para ahuyentar a malos espíritus o colgamos la mata de sábila con un hilo rojo. Nosotros no somos España, pero tampoco somos indígenas americanos, somos mestizos, esa vasija donde se encuentran las abstracciones de ambos mundos,



donde al hablar ese español con nuestros diminutivos bonito, suquito, chiquito, con nuestros quichuismos achachay, irqui, longuito se nos puede decir vida shunguito.

Ya que el *ethos* es un conjunto de actitudes y valores y se puede hablar de un *ethos* militar, religioso, filosófico, entonces es más que pertinente para este trabajo tomar el concepto de *ethos* barroco que formula Bolívar Echeverría. Y es que el arte barroco seduce por medio de la emoción, una emoción reflejada en fiestas, juegos, en la vida cotidiana, encaminada hacia la alegría que muestra una amplia gama de experiencias sensoriales e intensifican la interpretación de los sentimientos.



## CAPÍTULO III

### TEATRO METAFÍSICO

"Queridos amigos, lo que habéis tomado por mi obra no eran más que los desperdicios de mí mismo, esas raspaduras del alma que el hombre normal no acoge".

Antonin Artaud, 1971

En este capítulo Antonin Artaud va a ser quien nos guíe con sus reflexiones sobre la puesta en escena, el teatro metafísico y la crueldad; relacionarnos con sus teorías y escritos nos permitirá el diálogo con los conceptos anteriores.

#### 3.1 Contexto de Antonin Artaud

Antonin Marie Joseph Artaud, (Marsella, 1896 – Ivry sur Seine, 1948); poeta, ensayista, actor y director de teatro, fundador del teatro de la crueldad. En el año de 1914 ingresó en una clínica mental por padecer fuertes dolores de cabeza crónicos, en 1920 conoció al psiquiatra Edouard Toulouse, fundador de la revista científico literaria “DEMAIN”, para la cual Artaud escribió y trabajó como secretario de redacción. Estudió actuación en el *Théâtre de l'Oeuvre*, y actuó en el *Théâtre de l'Atelier* (Román, 2011).

Sus estudios en actuación fueron bajo la dirección de Lugné-Poe, en el *Théâtre de l'Oeuvre*, posteriormente se vinculó con Charles Dullin, fundador del *Théâtre de l'Atelier* donde fue actor y realizador. Al entrar en contacto con Robert Desnos y André Breton se incluyó de inmediato con los principios del grupo surrealista, convirtiéndose en uno de sus principales miembros e incluso, dirigiendo la “Central de Investigaciones Surrealistas”. Participó activamente en la revista *La Révolution Surréaliste* hasta 1926,





cuando fue expulsado acusado de desviacionismo literario. Entre 1926-1930, fundó el Teatro Alfred Jarry donde realizó producciones experimentales como: “Ventre quemado o la madre loca”, “Napoleón”, “La pasión de Juana de Arco” (Román, 2011).

Ya en el año 1932 el manifiesto del Teatro de la Crueldad vio la luz, siendo publicado por la *Nouvelle Revue Française* en el número 229; Artaud afirma aquí las bases de lo que posteriormente será El Teatro y su Doble (1938). En sus reflexiones sitúa en el teatro la función de destruir los valores culturales artificiales, impuestos por siglos de dogmatismo racionalista proponiendo volver al ritual primitivo, para reflejar la verdadera realidad del alma humana y las condiciones en las que vive, el drama de crueldad (Román, 2011).

En una carta dirigida a Jean Paulhan, Artaud especifica el concepto de Crueldad.

“Querido amigo,

La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi “crueldad” será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto. El texto es el dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. Hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no sólo para el teatro. Seremos hombres libres en todo aspecto de nuestra vida. Antonin Artaud” (Garrido, 2005)



Para el año de 1935, Artaud decide abandonar definitivamente el teatro, embarcándose en 1936 a México, donde dio una serie de conferencias para luego convivir durante meses con los indios tarahumaras. De esta experiencia data un conjunto de artículos y notas que dio origen a “Viaje al País de los Tarahumaras”. Volvió a su patria en 1937, ya con la salud muy quebrantada; debido a un arranque de locura en ese mismo año, es internado en un asilo. Tras ser trasladado a varios asilos fue a parar por fin a Rodez, donde permaneció hasta 1946 (Román, 2011).

En México, en su convivencia con los indios tarahumaras, una de las etnias mexicanas más celosas de su tradición, comienza su búsqueda desesperada de un nuevo mito que rebase al hombre. Dentro de este viaje espiritual hacia los orígenes de la humanidad, reafirma su rechazo definitivo a las estructuras de la sociedad europea, para adherirse a una civilización que no sea una opresión sino una corriente, y es esta antigua civilización con sus ritos mágicos y sangre india la que provoca un choque de civilizaciones y religiosidades, en donde Artaud no separa la cultura del conocimiento personal integrado al organismo, sino que aprende a llevarlas en sus órganos y en sus sentidos.

“Un intelectual influye sobre el individuo y sobre la masa, y en su acción unánime de masa hay una idea cultural sobre las fuerzas del individuo... Como el mundo tiene su geografía, el hombre interno tiene su geografía que es una cosa material... Sin embargo, una cultura profunda no debe temer ninguna geografía, incluso si la búsqueda de continentes inexplorados en el hombre conduce a ese vértigo, donde se halla la inmaterialidad de la vida.

Toda verdadera cultura se apoya en la raza y en la sangre. La sangre india de México guarda un antiguo secreto de raza, y antes de que la raza se pierda, pienso que hay que preguntarle por la fuerza de este antiguo



secreto. Mientras que el México actual copia a Europa, yo considero que es la civilización europea la que debe pedir a México su secreto. La cultura racionalista de Europa ha fallado, y yo he venido a la tierra de México a buscar las bases de una cultura mágica, que puede aún resurgir de las fuerzas del suelo indio” (Artaud, 1971, pág. 21).

Al regresar de México fue internado en un asilo en el año de 1937. Poeta maldito en toda la acepción de la palabra, Artaud ganó en cierta manera la inmortalidad con su resistencia al mundo exterior. Visionario cuyos textos queman como el vitriolo, su humanidad está por encima de su obra (Román, 2011).

### 3.2 El Teatro de la Crueldad

"No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo”

Antonin Artaud, 1971

En el segundo manifiesto de El Teatro de la Crueldad, se dice que este ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos:

“La crueldad significa extirpar, hasta desangrarse, el azar bestial de la animalidad inconsciente que se agita en el hombre. Yo clamo por un teatro de sangre; un teatro que, a cada representación, haga ganar algo corporalmente, tanto al que actúa como a aquel que acude a ver actuar. Para ser cruel, como yo lo concibo, hay que estar iluminado” (Román, 2011).



Es oportuno entonces acercarnos a Artaud ya que propone tratar asuntos que correspondan a la agitación y la inquietud, características de nuestra época, oponiéndose a la tendencia económica, utilitaria y técnica del mundo; “los temas serán cósmicos, universales, y se los interpretará de acuerdo con los textos más antiguos, de las viejas cosmogonías mexicanas, hindú, judaica, irania, etc.” (Alonso & Abelanda, 1978, pág. 140).

Retomando y relacionándonos con la cosmovisión andina, los conceptos de Kristeva, De Toro, las posturas socio-políticas de Spivak, Echeverría y el termino oralitura que propone Chihuailaf, es posible generar con los pensamientos del teatro de la crueldad un gran dialogo dirigiéndonos al hombre total del y dentro del teatro que se manifiesta en el movimiento, expresiones y gestos de personajes, en lugar de volcarse en letras; como dice el manifiesto II del teatro de la crueldad, “no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones” (Alonso & Abelanda, 1978, pág. 140).

Pero, ¿Por qué tejer todos estos conceptos y lugares en el quehacer teatral? Porque el teatro se alimenta y fortalece de las eternas fuentes “apasionadas y accesibles a los sectores alejados y distraídos del publico... alcanzadas por una vuelta a los viejos mitos primitivos” (Alonso & Abelanda, 1978, pág. 140). En la práctica teatral contemporánea no es descabellada la propuesta de Artaud, intentar fundar el teatro ante todo en el espectáculo:

“En el que se introduzca la noción del espacio, usando todos los planos posibles y los grados de la perspectiva en profundidad y altura, sumando con ello una idea particular del tiempo a la idea del movimiento y, añadiendo a esta el mayor número posible de imágenes físicas y de significaciones ligadas a tales movimientos. Las imágenes y los movimientos empleados no estarán ahí solo para el placer exterior de los ojos o del oído, sino para el mas secreto y provechoso del espíritu. Así el



teatro será utilizado no sólo en sus dimensiones y en su volumen” (Alonso & Abelanda, 1978, pág. 141).

Es decir, que la puesta en escena sea el único requerimiento, ya que en ella se genera la intertextualidad de todos los conceptos, ideologías y posturas logrando la escenificación de esta parte de oralitura de Coyoctor. Vale aclarar que no estamos renunciando ni renegando de la escritura, simplemente se hace una observación a una de sus grietas y proponemos trabajar en ella desde otro lugar, uno que nos permitan tener expresiones verbales y sonoras explícitas, siendo estas enunciaciones sensibles que se lograrán gracias a esta transmisión de saberes que se efectúa en la oralitura. Llenándose estas expresiones de su verdadero sentido mágico de encantamiento, generando una atmósfera que estimule los sentidos, poniendo en escena como lo dice Artaud “acontecimientos y no hombres” (Alonso & Abelanda, 1978, pág. 141).

Él plantea en todo momento dentro de su obra, el espacio donde se realiza la representación buscando o queriendo encontrar que los actores, el público, la luz, la poca escenografía que emplea, el aire, los silencios, la respiración y todo lo que tenga que ver con el acto sean una sola cosa, compartan sensaciones, emociones y sentimientos al unísono.

### **3.3 Un Atletismo Efectivo. El Actor**

Artaud afirma que en el actor existe una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos:

“El actor es como un atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del



atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano. El actor es un atleta del corazón”

Y es tan importante como vital pasar por este punto porque sin actor no hay comunión con el espectador, y por consecuencia, no existe ese momento efímero, el teatro. Artaud hace una comparación entre un actor y un atleta, diciendo que la musculatura en la que se apoya un atleta para correr es la misma en la que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica. La única diferencia según Artaud es que “el cuerpo del actor se apoya en la respiración, mientras que en el atleta físico la respiración se apoya en el cuerpo” (Alonso & Abelanda, 1978).

Tanto los lenguajes y conceptos de los que hemos hablado como el actor, son vitales para este trabajo, para esta intertextualidad. Artaud hace una gran reflexión sobre la respiración como parte del entrenamiento del actor, afirmando que “la respiración está en relación inversa con la importancia de la expresión exterior. Mientras más sobria y restringida es la expresión, más honda y pesada es la respiración. Y a una expresión arrebatada, amplia y exterior, corresponde una respiración en ondas breves y bajas” (Alonso & Abelanda, 1978, pág. 148); y es precisamente con Eugenio Barba con quien conectamos en este momento para proponer un entrenamiento en función de este trabajo.

Barba tiene muy en consideración que el ritmo es distinto según el individuo, y habla del ritmo orgánico en el sentido de variación, pulsación tal como se dan en el corazón; por esta razón se propone “El Training” de Eugenio Barba para el montaje de este trabajo, para personalizar y respetar el training de cada individuo.



## **CAPÍTULO IV**

### **PARA LA PUESTA EN ESCENA**

“La única diferencia entre el teatro y la vida es que el teatro siempre es verdad”

Peter Brook, 1997

Un recuerdo lúcido y vívido que conservo de mi infancia es mi abuelo contándonos parte de su día o historias de cuando era joven; la historia que voy a compartir es para mí un puente que me permite ir a él, sin importar en donde esté.

“Ya era tarde, yo salía a fumar y escucho gritos desde fuera, me apuro saliendo y veo en el zaguán al guambra con el sombrero de la longa en las manos”

Angamarca, 2002, tradición oral

Contaba mi abuelo que nuestros vecinos, E. Casho y Celestino Caguana le habían pedido apadrine su matrimonio, él había aceptado ya que les tenía estima.

En una fría tarde, E. Casho iba camino a su casa después de mudar a unos animales, para llegar ella debía pasar por la cuesta que llega hasta la casa de mi bisabuelo, pasar por casa de mi abuelo y finalmente enderezar una curva para entrar a la suya, pero ese día alguien estaba a la espera de que ella hiciera el acostumbrado recorrido; Celestino, quien quería desposarla llevaba ya unos tragos encima, tragos que le ayudaban a armarse de valor y como decía mi abuelo “atinarle a la guambra”, apenas la vio enderezar la cuesta se aventó a ella para quitarle su sombrero. En el retozo por la carretera ella desesperada intenta entrar para esconderse en la casa de mis abuelos y en su intento resbala en las



gradas que dan al zaguán, rápidamente Celestino se lanza a ella y con la destreza de pocos consiguió quitarle el sombrero, comprometiéndola en matrimonio al puro estilo cañarejo. Los dos en el suelo se percatan de la presencia de mi abuelo y el runita con la alegría desbordando de su ser le pide a mi abuelo, “Taita Augusto”, apadrine la unión.

Abordar esta tradición, sensible a las diferencias de nuestra época, sin intentar definir límites entre lo andino y lo español es lo que se propone. El interés es trabajar con los significados que pueden existir dentro de este contexto cultural como elementos y frutos de la experiencia en ciertas memorias que persisten hasta el día de hoy, retomando ciertos códigos culturales sin caer en una representación folclórica o un proceso de “folclorización”, pero al mismo tiempo sin dejar de pertenecer a este contexto en particular.

#### **4.1 Propuesta para la puesta en escena**

El teatro nació en los rituales, cantando, mimetizando, él ha fraguado en códigos que a lo largo de los años han permitido asimilarlo como un punto de encuentro íntimo en la conciencia del colectivo.

Con la idea de esta naturaleza bifacética de la parte dramática de una obra escénica se propone para la construcción del texto dramático la oralitura de E. Casho, registrada y anexada a este documento, para ser organizada en códigos que produzcan sentido, donde coexistan diálogos e indicaciones escénicas. En este texto dramático se incluye el concepto del subalterno como un hito descriptivo del personaje, que en una suerte de monólogo, planteará esta postura política-social dentro de esta idea de intertextualidad que se ha propuesto. Todo esto está encaminado a favorecer la concreción que logra el texto espectacular, los códigos del vestuario, colores, maquillaje, iluminación, etc. Al contar con la oralitura, el geno-texto se convierte en un campo





invaluable para el actor en la construcción del personaje y voz por las infinitas posibilidades que brinda la lengua.

La construcción de este intertexto, registra una postura social y política muy clara con los conceptos de *ethos* barroco de Echeverría y subalterno de Spivak; pero ¿por qué se decidió así? Pues porque la obra es donde se registran todas las interpretaciones de textos, conceptos, imágenes que a su vez están construidas como un componente acumulativo, permitiendo construir, definir, perfilar o identificar con cada interpretación el ideologema del estilo del artista.

## 4.2 Entrenamiento Actoral

Desde principios del siglo XVIII, Vsévolod Meyerhold, Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Adolphe Appia, Jacques Copeu, Charles Dullin, Rudolf von Laban, Étienne Decroux, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, son algunos directores y teóricos del teatro que investigaron los principios y bases para la preparación del actor.

Las opciones son varias y focalizadas a fines específicos, por ejemplo, Meyerhold centra su trabajo en el actor como base de la puesta en escena y propone la “Biomecánica”, el cual es un principio que combina la mecánica circense, el ritmo y la dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall, del salto, del equilibrio

“En lo relativo a Oriente, el lejano y el cercano... por la disociación de los segmentos corporales, por ejemplo, entre tronco de frente y extremidades y cabeza de perfil, y la consecuente imaginaria disociación de movimientos, también presentes en las antiguas danzas hindúes. En otros casos, se pueden observar



evocaciones de los principios orientales de “los opuestos”, tal como, entre otros, el “equilibrio inestable” que produce asimetrías entre ambos lados del cuerpo: el actor-bailarín, apoyado en un solo pie, a través de una serie de contracciones y elongaciones, curva su columna determinando las formas opuestas de cóncavo y convexo, como por ejemplo en la danza hindú Odissi, formas que también se observan en la estatuaria hindú. Se pueden observar también los efectos de las técnicas de trabajo muscular, como por ejemplo el control del pasaje del peso del cuerpo en diferentes direcciones: adelante y atrás, y a derecha e izquierda. Este pasaje del peso del cuerpo, en el que también se involucran los apoyos de los pies, está implicado en una serie de movimientos que se pueden observar en ejercicios como el de “tensar el arco” meyerholdiano...  
...También... en los elaboradísimos lenguajes gestuales de rostro y manos presentes en las danzas asiáticas, y en la precisión de la manipulación de objetos (abanicos, bastones, etc.) de las danzas japonesas y chinas. Este tipo de técnicas y habilidades, a las que se suman la acrobacia, el equilibrismo, el canto y la danza, recuerdan también la integralidad de la formación del intérprete de la Ópera china. “El actor de Meyerhold hace, además, otra cosa: canta, baila, posee la perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado; por último, es un acróbata.” (1971: 193)” (Petrucelli, 2009, pág. 35)

El actor trabaja conjugando todo esto en base a leyes escénicas, es decir, el actor perfecciona su capacidad de reacción ante fenómenos exteriores.

Konstantin Stanislavski en cambio propone el “Método de Acciones Físicas”, en donde paralelamente con la línea de las acciones físicas provoca y comienza dentro del actor, una cadena ininterrumpida de hechos emotivos que a menudo pasan a la zona del subconsciente. Esta técnica en la que el actor puede experimentar sentimientos similares



a los del personaje, investigándolo y trabajando en los objetivos de este, creando su pasado y futuro, basados en el presente que se interpreta y buscando un objetivo en cada escena, trabaja también la relajación que permite surgir la creación de dicho personaje sin esfuerzos, la concentración que permite escuchar activamente y la memoria emotiva que pretende conectar la vida del actor paralelamente a la situación emocional del personaje en la obra. Lamentablemente la muerte del pedagogo ruso impidió que el libro “El Trabajo de un Actor con el Papel (rol)” que data de 1936, fuera terminando.

Jerzy Grotowski plantea despojar al quehacer teatral de todo, quedándose solo con el actor y planteando otro proceso espacial, suprime el maquillaje y el vestuario para permitirle al actor cambiar de personajes usando solo su cuerpo, sustituye las máscaras por expresiones faciales y elimina la música para que las voces de los actores y el sonido de los objetos se conviertan en la sonoridad de la obra, plantea que el actor se “desnude” (en sentido metafórico) para mostrarse al público, logrando con el desprendimiento material la construcción desde sí mismo en un acto de introspección; también podemos nombrar la técnica “Meisner<sup>6</sup>” en donde Sanford Meisner propone mediante la “Repetición” hacer que surjan reacciones espontáneas; no olvidemos el movimiento físico que expresa la psicología del personaje que propone el “Gesto Psicológico” de Michael Chekhov; varios y diversos son los métodos, sistemas, técnicas y escuelas que descubren, potencian, desarrollan o plantean situaciones o emociones que aportan significativamente a la hora de la interpretación.

Fue a principios del siglo XX que se plantea la formación y entrenamiento del actor como tal; “Stanislavski instituye e inaugura el paradigma del entrenamiento del actor como sistema, Grotowski lo desarrolla y Barba lo lleva a su término, clausurándolo” (Toro, 1999).

---

<sup>6</sup> Sanford Meisner, actor y profesor de interpretación estadounidense, que se formó con la dirección de Lee Strasberg.



En esta formación el cuerpo, voz y mente son las herramientas del actor, y como un músico prepara y afina su instrumento, el actor dentro del *training* o *entrenamiento*, encuentra los caminos que en los procesos de creación permiten el acercamiento y relación del actor con el personaje, con otros cuerpos, con el espacio, también favorece a su flexibilidad, resistencia, velocidad, calidades y cualidades de movimiento.

El *Training* que propone Eugenio Barba para el Odin Teatret es el que encaja en esta propuesta pues las bases que plantea, es un trabajo en el que se prepara al cuerpo para que piense y se adapte a cada situación que surja. El valor del *training* consiste en generar autodisciplina cotidiana, personalización del trabajo, demostración de que se puede cambiar, estímulo y efecto sobre los compañeros y sobre el ambiente. El actor no aprende con el *training* a actuar, el *training* es el encuentro con su realidad, con él mismo. Como dice Barba “este trabajo cotidiano, obstinado, paciente, a menudo realizado en la oscuridad, a veces incluso buscándole un sentido, es un factor concreto de la transformación del actor como ser humano y como miembro de un grupo” (Barba, 1997, pág. 92)

Esta transformación es imperceptible, pero se refleja en el trabajo, donde las acciones corporales y vocales, dirigen la mirada del espectador a un universo que creado por los hacedores teatrales (actores, directores, escenógrafos, técnicos etc.), consiguen una realidad extra cotidiana en la escena. Por eso es necesario que el actor transforme su cuerpo en uno extra cotidiano (escénico), para llegar a esta totalidad.

Es plenamente necesario plantear el *training* y asumirlo como un trabajo individual que potencie las capacidades de adaptación, espontaneidad, capacidad de inhibir, sensibilidad propioceptiva<sup>7</sup> y exteroceptiva<sup>8</sup>, percepción sensible a lo nuevo,

---

<sup>7</sup> Sensación que se captan en los músculos, tendones y articulaciones permitiendo conocer la posición de las diferentes partes del cuerpo.

<sup>8</sup> Receptores sensitivos que informan del medio externo: visión, audición, olfato, gusto, tacto.



capacidad de pensar en imágenes, capacidad de manejar el tiempo, el espacio, la acción, observación interna y externa, autodescubrimiento, trabajo en grupo, contacto, presencia escénica. Estos resultados que pueden parecer intuitivos o inspiradores son en realidad el proceso que tuvo el actor con uno u otro método de entrenamiento, por ello me parece pertinente la línea de trabajo Barbiana, porque nos llevará hacia un cuerpo que piensa y se adapta.



## CONCLUSIONES

De niña creía que en la escuela no nos enseñaban a pensar, creía y creo todavía que nos enseñaban qué pensar, pensaba que estábamos atados a un sistema en el que repetíamos el pensamiento de alguien más y por consecuencia destinados a retransmitir toda esa información sin ponerla en duda. ¿En verdad tenía que estudiar para ser alguien en la vida, no era alguien ya?, ¿Qué era eso tan terrible que hicieron los indígenas que no les dejaban entrar a lugares elegantes cuando los veían entrar de poncho y oshotas?, ¿Cómo pretendían mejorar la raza, había algo de malo en nosotros? Eran demasiadas preguntas y todas ellas aparecían después de la pérdida más grande que una niña puede tener. Después de esa pérdida, ¿a quién iba escuchar contar historias?, ¿quién iba a sentarse en la cocina a la hora de la comida para llenar ese cálido espacio de fogón con su voz grave? En realidad, él nunca se fue, se quedó en mí con sus palabras y esa singular manera de cruzar las piernas y sostener el tabaco para llenar de humo sus bigotes.

Las historias que escuché cuando niña me llenaron de un amor tan grande por las manos que labran la tierra y de una gratitud infinita con ella y la naturaleza, pero también de un rechazo enfermizo a la gente que creía que por ser blanca o estudiada era superior a cualquier otro ser humano. Con el tiempo entendí que ser blanco en otras tierras no servía de mucho, pero en este país donde casi el 70% de la población es mestiza tenía sus beneficios. Porque si es blanquito es de buena familia, porque si tiene los ojos claritos no puede ser mala persona, porque si es estudiado es incapaz de ser deshonesto; es lo que nos dijeron y muchos nos convencimos de eso; cuando en realidad hay personas que no saben leer ni escribir, pero son incapaces de hacer las atrocidades que algunos mandatarios con todos sus títulos nos hicieron.

Es probable que me desviara un poco del tema central de este trabajo, pero es aquí donde retomo reafirmando que la nostalgia y el dolor de mi familia me han hincado en el



alma hasta el punto de buscar entender quién soy, de dónde vengo, por qué reacciono como lo hago y a dónde quiero ir, porque eso sí, alguien ya soy desde que nací.

Las historias son las memorias de quienes ya no están, y esa necesidad de contar, decir, hablar, transmitir y mantenerlas vivas, es la roca sobre la que se construye este trabajo desde mi rol de artista creador e investigador. Situarme en discursos como el subalterno y el *ethos* barroco me han permitido responder desde otros puntos de vista todas las preguntas personales y satisfacer mis necesidades académicas, proporcionándome de un claro discurso desde el que quiero seguir construyendo; la investigación y el conocimiento.

A lo largo de este trabajo hemos abordado conceptos y discursos como texto, texto dramático, texto espectacular, texto de la puesta en escena, intertexto, ideograma, genotexto, feno-texto, narración oral, oralitura, teatro de la crueldad, *training*, fundamentos que nos revelan caminos tan distintos como infinitos para plantear la aproximación, estudio, investigación o creación de una o para una puesta en escena, desde cada uno o en dialogo entre los elementos, discursos y conceptos.

El arte, indudablemente, puede revelar y enunciar los rasgos de una sociedad, ideología, época, cultura, individuos, temas fundamentales y sus complejas tramas y tensiones que, a su vez, nos permiten conocer y reconocernos. Nos hemos apropiado de conceptos como el subalterno y el *ethos* barroco, que han permitido plasmar la especificidad social, cultural e histórica en la que se desenvuelve parte de la vida, permitiéndonos concretar la producción de una obra escénica que en un sentido teatral recoge la memoria, oralitura, gestos y signos de un hecho de la localidad Coyoctor, alcanzando así a lo que apunta la línea de investigación **“estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte y el diseño”**.



Abordar este trabajo que pretendía ser un aporte de carácter teórico, estético e histórico en el campo escénico, ha dado como resultado el análisis y sistematización de conceptos y discursos que me han permitido identificar mi propia línea de creación, y por qué no decirlo, el lugar discursivo desde el que quiero descubrir lo sustantivo de nuestra o de mi realidad y sus fundamentos transversales para como artista trabajar en precisamente la producción y creación desde una columna teórica.





## Bibliografía

- Abya Yala. (2005). *Kipu*. Quito: Abya Yala.
- Alonso, E., & Abelenda, F. (1978). *Le Théâtre et son Double Antonin Artaud. 1938. Traducción, Enrique Alonso y Francisco Abelenda*. Barcelona: Edhasa.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Artaud, A. (1971). *Mensajes Revolucionarios*. (C. Vizcaino, Trad.) España: Editorial Fundamentos.
- Barba, E. (1997). *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barthes, R. (1968). *Texte (Théorie du). Encyclopédie Universalis, Pratiques significantes*. Paris: Encyclopedia Universalis, Editeur.
- Campohermos, O. F., Soliz, R., & Rodríguez, O. C. (2015). *Lógica Aimara Trivalente y Cosmovisión Andina. Cuadernos*.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (2007). *Memorias de los Encuentros Nacionales III de Arqueología y IV de "Nela Martínez", 2 vols. Casa de la Casa Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Cañar*. Quito: Pedro Jorge Vera.
- Chihuailaf Nahuelpán, E. (2013). *Desde la Raíz*. (G. Canales, Entrevistador)
- Colle, R. (1999). El Contenido de los Mensajes Icónicos (y5°). *Revista Latina de Comunicación Social* #22.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna S.R.L.
- Echeverría, B. (2009). El Ethos Barroco es una resistencia al capitalismo pero no la solución. (E. Telegrafo, Entrevistador)
- Eco, U. (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.



- Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- Garrido, A. (2005). El Teatro Sagrado. *Revista Teina*.
- Giraldo, S. (2003). ¿Puede Hablar el Subalterno? Gayatri Chakravorty Spivak. *Revista Colombiana de Antropología*.
- Giraldo, S. (2003). Poder, Deseo, Interés. *Revista Colombiana de Antropología*.
- Granados, A., & Duarte, F. (2014). *Módulo de Filosofía*. Nicaragua.
- Kristeva, J. (1983). *Théorie d'ensemble*.
- Medina, F. D. (1950). *Nayjama, Introducción a la mitología andina*. La Paz: Rolando Diez de Medina.
- Mora, M. (2012). *Bolívar Vinicio Echeverría Andrade*. Obtenido de <http://bolivarvinicioecheverriaandrade.blogspot.com/>
- Palma Chenche, E. (2010). *Serie Patrimonial del Cañar. Tomo I*. Quito: CCE Núcleo del Cañar.
- Román, S. (15 de Febrero de 2011). 5-aBUSHos. Acción teatral basada en textos de Charles Bukowski en homenaje a Artaud. *5-aBUSHos*. Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/artaud.htm>
- Todorov, D. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du seuil.
- Toro, A. D. (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, posmodernidad, feminismo, poscolonialidad. Teoría y práctica del teatro*. Madrid: Iberoamericana.